ce ne andiamo
per non darvi altre preoccupazioni
[nous partons pour ne plus vous donner de soucis]

reality

la colline
théâtre national

Deux spectacles de
Daria Deflorian
et **Antonio Tagliarini**

Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni
du 18 au 27 septembre
Reality
du 30 septembre au 11 octobre 2015

Petit Théâtre

ce ne andiamo
per non darvi altre preoccupazioni
[nous partons pour ne plus vous donner de soucis]

reality

Sommaire

Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni

[Nous partons pour ne plus vous donner de soucis]

inspiré par une image du roman
Le Justicier d'Athènes de **Pétros Márkaris**

un spectacle de

Antonio Tagliarini et Daria Deflorian

collaboration au projet **Monica Piseddu** et **Valentino Villa**
lumières **Gianni Staropoli**
décor **Marina Haas**
organisation **Anna Pozzali**
accompagnement et diffusion à l'international **Francesca Corona**
communication **PAV**

avec

Daria Deflorian, Monica Piseddu,
Antonio Tagliarini, Valentino Villa

une production A.D.
coproduction avec Teatro di Roma, Romaeuropa 2013, 369gradi
avec la collaboration du Festival Castel dei Mondi
coréalisation La Colline – théâtre national, Festival d'Automne à Paris

Spectacle en italien surtitré en français présenté pour la première fois
en France, en juin 2014, à La Colline, dans le cadre de Face à face – Paroles d'Italie pour les scènes de France.

durée du spectacle: 1h

du 18 au 27 septembre 2015

Petit Théâtre
du mercredi au samedi à 20h, le mardi à 19h et le dimanche à 16h,
le dimanche 27 septembre à 16h et 18h

Reality

à partir du reportage *Reality* de **Mariusz Szczygieł**

traduction du polonais en italien
Marzena Borejczuk, Nottetempo 2011

un spectacle de et avec
Daria Deflorian et **Antonio Tagliarini**

lumières **Gianni Staropoli**
collaboration au projet **Marzena Borejczuk**
organisation **Anna Pozzali**
accompagnement et diffusion à l'international **Francesca Corona**
communication **PAV**

production A.D., ZTL-Pro, Festival Inequilibrio / Armunia
avec la collaboration de la Fondazione Romaeuropa et du Teatro di Roma
coréalisation La Colline – théâtre national, Festival d'Automne à Paris

Spectacle en italien surtitré en français présenté pour la première fois
en France, en juin 2014, à La Colline, dans le cadre de Face à face – Paroles d'Italie pour les scènes de France.

L'article de Mariusz Szczygieł, "Reality" a paru en français en 2005
dans *La vie est un reportage*, aux Éditions Noir sur Blanc.

durée du spectacle: 1h

La durée de *Reality* permet de voir *Les Géants de la montagne* le même jour.

du 30 septembre au 11 octobre 2015
Petit Théâtre
du mercredi au samedi à 19h et le dimanche à 18h30

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr
Clémence Bordier 01 44 62 52 10 – c.bordier@colline.fr
Myriam Giffard 01 44 62 52 82 – m.giffard@colline.fr
Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr
Quentin Robert 01 44 62 52 27 – q.robert@colline.fr

La Colline – théâtre national
15 rue Malte-Brun Paris 20^{e}
www.colline.fr

I. Daria Deflorian et Antonio Tagliarini

A. “Convoquer un débat intime avec le spectateur”

Entretien avec Daria Deflorian

Angela De Lorenzis : La vieillesse semble être le fil rouge qui unit les deux spectacles : dans *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*, la crise économique grecque est vue à travers le choix extrême de quatre retraitées, alors que dans *Reality*, la protagoniste, Janina Turek, est une vieille femme dont la fille découvre, après sa mort, un étonnant héritage. Dans les deux cas, la vieillesse, maillon faible de nos sociétés, devient le révélateur d'un système qui exclut.

Daria Deflorian : Ces figures nous ressemblent ; elles nous représentent. Dans *Ce ne andiamo...*, la Grèce est le moyen utilisé pour parler de nous, car il n'existe pas un seul pays en Europe qui ne soit frappé par la crise, y compris la riche Finlande. Tout n'est qu'une question de degré. À travers notre regard sur la crise, nous cherchons à explorer artistiquement le point de rupture, le moment où l'humain atteint sa limite et se brise. Si les protagonistes des deux spectacles sont de vieilles personnes, c'est justement parce qu'elles incarnent, d'un côté, une fragilité qui nous concerne tous, de l'autre, la banalité de vies ordinaires derrière lesquelles se cache la singularité extraordinaire de chaque existence. L'âge, la fragilité, l'”inutilité” de la vie de ces femmes âgées ne répondent plus aux impératifs d'”utilité”, de productivité, de “réussite” que la société contemporaine nous impose et, comme tous ceux qui ne rentrent pas dans ces critères, elles en sont exclues : en ce sens, et en tant qu'artistes, nous tentons de partager le même principe d'”inutilité”. À travers la vie extraordinaire de quatre retraitées dans *Ce ne andiamo...*, et de Janina Turek dans *Reality*, nous explorons la merveilleuse beauté de vies à la marge : une marginalité qui ne veut pas dire émargination, mais qui révèle, au contraire, toute la force, la poésie de tant de créatures “invisibles” qu'il faut sauvegarder, comme les lucioles.

A. D. L. : Dans chacun des deux spectacles, vous échangez avec les spectateurs une forme d'expérience particulière : vous menez votre enquête autour d'un sujet, que vous mettez en dialogue, faisant partager ainsi au public, de façon ludique et avec humour, votre reconstitution de ce qu'on pourrait appeler “la scène du crime”.

D. D. : Souvent la “scène du crime” échappe à la réalité, alors que c'est justement ce qui nous intéresse : éclairer l'opacité, le côté obscur de ces vies anonymes. Nous ne voulons ni reconstituer une biographie, ni raconter une histoire suivant une dramaturgie linéaire, mais assembler différentes formes de récit. Après avoir lu le reportage de Szczygieł sur Janina Turek, par exemple, Antonio Tagliarini et moi, nous sommes rendus deux fois à Cracovie, nous avons vu la rue dans laquelle vivait Janina, ainsi que la petite cour qui donnait sur sa cuisine; nous avons ensuite rencontré sa fille, qui nous a montré les carnets de sa mère ; nous les avons feuilletés... Grâce à cette investigation documentaire, nous pouvons nous immerger dans un contexte, comprendre la géographie des lieux, collecter des indices, pour pouvoir ensuite croiser ces données concrètes avec notre propre vécu et une pensée philosophique plus large. Une fois établi un rapport empathique avec l'objet de notre quête, la réflexion peut enfin exploser à partir de la force du détail. Notre travail naît sans réponses, d'une série de questions. La scène devient alors ce dispositif de connaissance dans lequel, par un jeu de reconstruction, nous montrons les étapes de notre quête, cherchant à convoquer un débat intime avec le spectateur : nous partageons avec lui notre expérience, parcourant avec légèreté des sujets qui peuvent être graves, dans le

but d’avancer ensemble dans leur compréhension. La forme renouvelle le regard, et dans une réalité contemporaine dense comme la nôtre, nous essayons au moins de remuer le terrain.

A. D. L. : Ne suivant pas le fil d’une histoire linéaire, la caractéristique de votre récit en bribes, réside dans la suite de digressions qui s’entremêlent avec la narration, selon un procédé typiquement romanesque. Le spectateur a vraiment l’impression de se faufiler dans le dialogue entre deux personnes…

D. D. : C’est à travers les digressions que la vie peut advenir, c’est pourquoi nous n’avons pas de texte préalablement écrit. De même, c’est au travers de ces “incidents” que la vie pointe, et c’est la raison pour laquelle nous gardons certaines “erreurs” survenues en répétition : c’est le cas d’Antonio qui ne trouve pas ses clés, ou encore de la télécommande qui ne veut pas marcher ; nous retenons ces pannes, qui arrivent au théâtre exactement comme dans la vie, et qui sont perçues par les spectateurs comme de véritables accidents de la représentation. C’est pourquoi, dans notre écriture de plateau, le texte est la dernière chose que nous produisons : nous travaillons plutôt sur un thème et ses variations, manipulant une matière qui reste extrêmement mobile et peut varier indéfiniment, même après le début du spectacle. Ce qui ne veut pas dire que nous ne bâtissions pas une structure forte, au contraire : nous avons besoin de la narration, et là où il y a narration, il y a développement et donc un texte en devenir.

A. D. L. : Au début de *Ce ne andiamo…,* vous déclarez d’emblée votre refus de la représentation…

D. D. : C’est notre façon de dire : “Parlons-en”… du suicide, par exemple, mais sans être rhétoriques ni pathétiques. Nous nous sommes beaucoup interrogés sur le suicide altruiste, celui de Jan Palack, par exemple, ou du moine bouddhiste vietnamien Thích Quang Đu□c. Ensuite, nous avons beaucoup travaillé sur la honte de se montrer aux autres qu’on peut éprouver quand on est en détresse. Nous vivons dans la société liquide de la flexibilité, d’après la définition de Zygmunt Bauman, de l’excès de “positivité”, du “yes we can” : le système économique libéral conduit à ce que chacun soit son propre entrepreneur – pour plus de rentabilité économique, en réalité. Nous nous croyons donc “libres” de travailler jusqu’à l’épuisement. Faisant de nous nos propres employeurs, nous devenons nos propres esclaves. Le problème, au fond, c’est nous. Alors, comment surmonter cette honte ? Il faut dire non : pas un non passif, négatif, mais ce non vital, qui devient une forme de survie. Nous croyons que le théâtre, historiquement, représente le lieu idéal pour le faire. Nous sommes convaincus que si nous avions montré les quatre retraitées, elles ne seraient pas mortes. C’est pourquoi nous souhaitons remettre la personne, l’être humain, au centre de la scène et c’est pourquoi la représentation, vidée du spectacle, du décor et des autres éléments, n’est plus assumée par un metteur en scène, mais par l’acteur, seul, en scène. Certes, ce choix est dicté aussi par l’indigence de moyens du théâtre italien, mais la pauvreté peut, parfois, se révéler une opportunité.

A. D. L. : Sur scène vous êtes, en même temps, les acteurs, les personnages et les performers et passez incessamment de l’un à l’autre, comme dans une pièce de Pirandello. Votre manière d’être sur le plateau est quotidienne, sans artifices, ni tensions, comme si vous étiez à nu, comme si vous ne “jouiez” pas. Cette absence de jeu démonstratif, ce “non-jeu”, coïncide parfaitement avec la nudité de la représentation dont vous venez de parler… tout se tient dans une extrême cohérence…

D. D. : Nous entrons et sortons du personnage tout le temps, et ce mélange entre les différentes dimensions est toujours présent dans les dialogues, même à l'intérieur d'une même phrase. Dans *Reality*, Janina et moi dialoguons continuellement ; à un certain moment, je dis par exemple : "Janina a pris la tasse, moi je bois". De même, dans *Ce ne andiamo…*, Valentino Villa arrive et dit suave : "je suis venu pour jouer 'la' quatrième !". L'absence d'histoire linéaire, d'un côté, et, de l'autre, la gymnastique qui fait que nous passons constamment du personnage au comédien et vice-versa, empêchent l'identification et facilitent le non-jeu. En tant qu'acteurs, nous nous trouvons constamment sur un seuil, en équilibre entre deux dimensions : et il est merveilleux de rester sur ce seuil, car on peut se pencher indifféremment des deux côtés.

Entretien réalisé par Angela De Lorenzis le 3 juin 2015

B. Sur les traces de la réalité

Version originale

In ognuno di questi lavori, dunque, si parte da un oggetto d'arte per parlare di qualcos'altro. L'opera d'arte, nel lavoro di Deflorian/Tagliarini, non è un mero oggetto di ispirazione-imitazione, è invece un oggetto con cui dialogare, da cui prendere le mosse per arrivare altrove, come accade nelle conversazioni private, fatte di mille digressioni e ritorni. L'arte torna così ad essere un *dispositivo di conoscenza,* un elemento di un dibattito più ampio nel quale anche Daria e Antonio – autori, personaggi, performer – dicono la loro. […].
Un altro aspetto che caratterizza i lavori di Deflorian/Tagliarini è il fatto che, pur essendoci un racconto di qualcosa, non è mai un racconto diretto e lineare, né una storia interpretata: è piuttosto l'effetto di una digressione di ragionamento, come se lo spettatore si infilasse accidentalmente e di straforo nei discorsi privati di due persone.
[…]
Sulla scena i due artisti mantengono un'attitudine performativa, i loro corpi non rimandano ad altri personaggi che non siano loro stessi, eppure stratificano una forma recitativa sgonfia, non retorica, che è a tutti gli effetti una forma di interpretazione. Gli spettacoli hanno un che di stralunato, di iperbolico, che li rende divertenti, eppure riescono ad evocare – pur senza interpretarla quell'emotività che è propria del drammatico, che pure appartiene a storie come quella di Janina Turek o all'immagine del suicidio di qualche modo a raccontare una storia: non direttamente, interpretandola, e nemmeno semplicemente raccontandola, in modo lineare o non lineare che sia. Piuttosto Daria Deflorian e Antonio Tagliarini "abitano", per così dire, quella storia, evocandola di continuo e di continuo abbandonandola per seguire digressioni, ragionamenti, emozioni.

Graziano Graziani
"Evocare l'invisibile", in *Trilogia dell'invisibile, Rewind ; rzeczy/cose e Reality Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*, Titivilus, 2014, p. 8-12

Version française

Dans l'approche artistique de Daria Deflorian et Antonio Tagliarini, l'œuvre d'art n'est pas un simple objet de représentation-imitation du réel, mais plutôt un objet avec lequel dialoguer, un point de départ vers un ailleurs. L'art redevient une matière à penser, à débattre dans laquelle Daria et Antonio – auteurs, personnages, performers – partagent leur propre point de vue.
[…]

Un autre aspect caractéristique du travail de Deflorian/Tagliarini est l'abandon d'une structure narrative linéaire et d'une interprétation à proprement parlé au profit d'une forme digressive.
[...]
Sur scène les artistes-performers ne cherchent nullement la vraisemblance avec les personnages qu'ils convoquent ; même s'ils préservent une forme d'interprétation, qui les éloignent de la récitation rhétorique. Les spectacles ont une connotation un peu hagarde [...] qui les rend drôles. Mais, ils suggèrent aussi une émotion, propre au dramatique, à ces histoires celle de Janina Turek (*Reality*) et celle de ces quatre retraitées (*Ce ne andiamo...).*
Deflorian/Tagliarini racontent une histoire, sans l'interpréter ni la narrer mais en l'"habitant" tout en la mettant en question par l'évocation des faits, les digressions, raisonnements et émotions

Traduction proposée par l'équipe du théâtre, réalisée par Maria Zamino

C. Entre la performance et le théâtre

Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni *et* Reality *ont été déjà présentés à La Colline, dans le cadre du festival Face à face – Paroles d'Italie pour les scènes de France en juin 2014. Extrait d'une des critiques des spectacles.*

Dans le cadre d'un festival chargé de faire découvrir les nouvelles dramaturgies italiennes, les propositions scéniques de Daria Deflorian et Antonio Tagliarini semblent condenser quelque chose de l'air du temps. "Théâtre pauvre" qui met à nu tous ses trucs et questionne la possibilité de la représentation, leur travail donne une forme, à la fois rudimentaire et ludique, dépassionnée et pourtant poignante, à l'indicible des existences ordinaires : pour *Reality,* comment rendre compte du témoignage obsessionnel de Janina Turek, femme polonaise qui a consigné pendant cinquante ans les faits de sa vie dans des rubriques à l'objectivité désarmante (visites attendues, coups de téléphone, personnes à qui on a dit bonjour) puis est morte en laissant tous ses cahiers inconnus de son entourage ? Pour *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*, comment transposer sur scène une image de fiction (quatre retraitées grecques se suicident pour ne pas faire peser leur poids sur la société) lorsque la réalité de la crise finit par incarner l'imaginaire (un fait divers proche survenu en Italie chez des vieillards endettés) ?
La réponse tient de l'essai théâtral, au sens d'une expérimentation proche de la performance, rigoureusement écrite, et laissant pourtant affleurer le flottement, l'écart qui sépare la vie de la scène, la réalité de la fiction. Dans des dispositifs proches, les performeurs préparent le public avec une entrée en matière déceptive et humoristique : Daria Deflorian et Antonio Tagliarini répètent les représentations possibles de la mort de leur protagoniste, créant un horizon d'attente pour un personnage qui restera évoqué en creux, là où leur présence physique suggère, même avec ironie, une plénitude du réel (*Reality*) ; le second spectacle voit les mêmes auxquels se sont joints Monica Piseddu et Valentino Villa, annoncer leur impossibilité à jouer l'image des suicidées tout en exprimant la trace qu'elle a laissée en eux, dans le vécu de la crise économique et de ses retombées existentielles (*Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*). L'obsession de la mort ne relie pas par hasard les deux spectacles : elle est bien la figure paradigmatique de l'irreprésentable, butée et défi pour la création scénique. Elle est source de positions possibles des corps, de black-out littéral lorsque chaque accessoire se trouve enveloppé dans sa gaine noire, elle renvoie à ce qu'on ne peut pas croire, qu'on ne saurait montrer et qui organise pourtant la naissance du récit, de la mise en jeu. De même, les clôtures des

spectacles, avec leur distance réflexive (que voit-on derrière le drap d'un spectacle de danse balinais ? Peut-on apprendre à danser le sirtaki avant que le rideau ne tombe ?), créent des échos immédiats qui laissent le public dans l'interrogation.
Le rapport au public est d'ailleurs une des grandes forces du non-jeu proposé par Daria, Antonio et leurs acolytes : n'endossant jamais de personnage, répétant physiquement des postures, proposant des variations autour des situations de la fiction scénique, ils ne se posent pas comme comédiens, mais comme des gens venus sur scène, avec leurs talents et leurs questions. Sans mobiliser explicitement les affects, sans s'interdire la drôlerie mais sans la faire durer, ils créent une sorte de sympathie complice dont ils peuvent se retirer très soudainement lorsqu'une anecdote sans doute vécue fait exploser le cadre fictionnel, déjoue les attentes, ou lorsqu'un procédé stylistique impose une durée et un cadre à un public rendu soudain captif. Proches et distants, ils sont séparés de nous, non par la croisée des expériences, mais par le fait d'être sur scène à essayer de dire subjectivement ce que nous avons choisi, simples spectateurs, de regarder.

David Larre
Disponible sur le site Au poulailler
http://www.aupoulailler.com/critique-reality-ce-ne-andiamo-per-non-darvi-altre-preoccupazioni-daria-de-florian-antonio-tagliarini/

D. Vers un théâtre pauvre

Le travail de Daria Deflorian et d'Antonio Tagliarini n'est pas sans évoquer la pensée du metteur en scène et pédagogue polonais de Jerzy Grotowski, sur le théâtre "pauvre".

Accepter la pauvreté au théâtre

L'acceptation de la pauvreté au théâtre, dépouillé de tout ce qui n'est pas essentiel pour lui, nous a révélé non seulement le propre du théâtre, mais également les profondes richesses qui sont dans la nature même de la forme artistique.
Pourquoi sommes-nous concernés par l'art ? Pour dépasser nos frontières, aller au-delà de nos limites, remplir notre vide – pour nous accomplir. Ce n'est pas une condition, mais un processus au cours duquel ce qui est sombre en nous devient lentement transparent. Dans ce combat avec la propre vérité de chacun, cet effort pour arracher le masque de la vie, le théâtre avec sa perception par la chair, m'a toujours semblé comme une provocation. Il est capable de se défier et de défier le spectateur en violant des stéréotypes acceptés de la vision, du sentiment et du jugement – le défi est d'autant plus grand qu'il est incarné par la respiration, le corps, et d'autres impulsions de l'organisme humain.
p. 20

Théâtre de chambre

Il n'y a qu'un seul élément que le cinéma et la télévision ne peuvent voler au théâtre : la proximité avec l'organisme vivant. En raison de cela, tout défi de l'acteur (que l'auditoire est incapable de reproduire) devient quelque chose de grand. Il est donc nécessaire d'abolir la distance entre l'acteur et le public [...]. Cela implique la nécessité d'un théâtre de chambre.
Pour que le spectateur soit stimulé dans son auto-analyse quand il est confronté avec l'acteur, il faut qu'il y ait quelque chose de commun qui existe déjà entre eux, quelque chose qu'ils puissent soit rejeter d'un geste, soit honorer ensemble. Cependant, le théâtre doit attaquer ce que l'on peut appeler les complexes collectifs de la société, le noyau du sous-conscient, ou peut-être du super-conscient (aucune importance comment nous le nommons) collectif.
p. 40

L’essence du théâtre est une rencontre

L’essence du théâtre est une rencontre. Celui qui accomplit un acte d’autorévélation est, pour ainsi dire, celui qui établit un contact avec lui-même. Cela veut dire une confrontation extrême, sincère, disciplinée, précise et totale – pas seulement une confrontation avec ses pensées, mais une confrontation qui implique tout son être, depuis ses instincts et son insconscient jusqu’à son état le plus lucide.
p. 55

Un acte accompli ici et maintenant

Nous découvrons que l’essence du théâtre ne se trouve ni dans la narration d’un événement, ni dans la discussion d’une hypothèse avec le public, ni dans la représentation de la vie quotidienne, ni même dans une vision-mais que le théâtre est un acte accompli *ici et maintenant* dans les organismes des acteurs, devant d’autres hommes, quand nous découvrons que la réalité théâtrale est instantanée, non pas dans une illustration de la vie mais quelque chose près de la vie par analogie.
p. 86–87

Jerzy Grotowski
Vers un théâtre pauvre, Cl. B. Levenson (trad.), Lausanne, L’Âge d’homme, 1971

2e partie
Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni

À propos de Ce ne andiamo...

Le point de départ et l'arrière-plan du travail est une image forte, tirée des premières pages du roman *Le Justicier d'Athènes* de l'écrivain grec Pétros Márkaris, écrit en 2011.
Nous sommes au cœur de la crise économique grecque lorsque l'on retrouve les cadavres de quatre femmes retraitées, qui se sont suicidées. [...]
Ce n'est pas un récit, ni un compte rendu, mais un parcours à l'intérieur et à l'extérieur de ces quatre figures dont on ne sait rien si ce n'est leur fin tragique. Un parcours fait de questions qui sont les leurs, mais surtout les nôtres. En scène avec nous, – pour la première fois depuis le début de notre travail ensemble – nous avons Monica Piseddu et Valentino Villa. Ils sont là non seulement dans un souci de cohérence avec le nombre des protagonistes, mais aussi pour souligner la présence de cette petite collectivité, nécessaire et importante, un élément essentiel dans cette image, qui n'est simple qu'en apparence.
Ensemble, nous nous présentons au public avec une déclaration de profonde impuissance, une impuissance cruciale à représenter: notre "non" commence tout de suite, dès la première scène. Un jeu performatif qui, pendant le travail, devient de plus en plus sérieux et définitif. Ce n'est pas seulement la question de la représentation qui vacille, mais aussi notre capacité, en tant qu'individus sur scène face à d'autres individus, à trouver une réponse constructive à la débâcle – avant tout morale – qui nous entoure. Incapables, impuissants. Mais conscients de cela.

Daria Deflorian et **Antonio Tagliarini**

A. Pétros Márkaris, "la voix de la Grèce"

Pour Ce ne andiamo... *Daria Deflorian et Antonio Tagliarini s'inspirent d'un extrait du roman* Le Justicier d'Athènes *de l'auteur grec Pétros Markaris, considéré comme "la voix de la Grèce".*

Pétros Márkaris (1937-) est l'un des écrivains contemporains les plus connus dans son pays. Celui qui fut tour à tour dramaturge, traducteur et scénariste pour le cinéma et la télévision avant de se lancer, en 1995, dans l'écriture de romans policiers, est considéré aujourd'hui comme la voix de la Grèce, tant dans son pays qu'à l'étranger. Comme on le sait, les "polars" de Márkaris mettent en scène un personnage de policier bougon qui est une sorte de portrait-robot du "Grec moyen" [...]
Márkaris considère le roman policier comme un moyen de mener une investigation sur les errements de son pays. En mettant en scène un narrateur-personnage de policier grincheux et ne mâchant pas ses mots sur un État déliquescent, miné par la corruption et le chaos, l'écrivain dresse une implacable satire de la société grecque actuelle.
[...]
Dans ses trois derniers romans, Márkaris évoque en réalité tous les aspects sociaux et humains de la "crise grecque" (2008-2013). Ce sont [par exemple] les conséquences du démantèlement du système de santé grec qu'il mentionne incidemment, à travers cette réflexion désabusée de Papadakis, le nouveau subordonné du commissaire Charitos :

Je ne suis pas marié, Monsieur le commissaire, mais j'ai deux parents malades. Ma mère est alitée. La retraite de mon père a été mise en lambeaux en raison de la réduction des pensions. Tout d'abord, ils ont baissé les allocations, puis ils ont réduit les régimes spéciaux et maintenant ils ne nous versent pas un seul centime. Mes parents ont besoin de médicaments. Parfois les pharmacies leur en donnent, parfois non, en fonction des subventions qu'ils reçoivent de l'Agence grecque du médicament. Que voulez-vous que je fasse ? Que je les laisse mourir ? (Pain, Éducation, Liberté)
[...] Toute la question consiste à savoir si, comme se le demandent Adriani et Phanis dans un passage de *Liquidations à la grecque*, la Grèce se meurt comme un pays ou si, tel le Phénix, elle ne va pas tarder à renaître de ses cendres :
C'est ça la Grèce, mon ami [...]. Au moment où tu crois qu'elle meurt, il y a toujours un héros pour la sauver. C'est pourquoi nous n'allons pas couler, quoi qu'en disent Merkel, Sarkozy et Olli Rehn. La Grèce ne meurt jamais, parce qu'elle sort toujours un héros de son chapeau à la dernière minute.

Loïc Marcou
"De l'anatomie d'un crime à l'anatomie d'un pays : la « crise grecque" dans les trois derniers romans policiers de Pétros Markaris » In *Cahiers Balkaniques*, n° 42, Grèce–Roumanie : héritages communs, regards croisés, https://ceb.revues.org/5162

B. De l'impuissance contemporaine

L'ouvrage Le Symptôma grec *réunit un ensemble d'interventions prononcées à l'occasion du colloque du même nom, organisé par l'université Paris 8 et l'ENS en janvier 2013, sur la situation (politique, sociale, économique...) grecque.*

L'instrumentalisation de l'État-providence

Comment est-on passé à ce régime hybride sans que se soit développée une résistance significative ? Qu'est-ce qui a permis le lent mais constant développement de la "post-démocratie[1]" ? Il est important de noter que la dynamique post-démocratique n'a pas immédiatement affecté la "démocratisation de la consommation", bien qu'elle ait signalé un accroissement significatif en termes d'inégalité. Cet acte d'équilibre délicat s'est effectué par le biais de l'*accumulation de la dette.* La perte des droits politiques et sociaux est passée en grande partie "inaperçue" dans la mesure où les strates inférieures de la société pouvaient encore fonctionner en tant que consommateurs en empruntant de plus en plus. L'hégémonie de la finance est parvenue à échanger des droits contre du crédit et de la dette. Ainsi, si l'Etat-providence a été instrumentalisé en soutenant la "consommation de masse" au moyen de la redistribution des revenus, dans la post-démocratie consumériste, "le crédit à la consommation a endossé le rôle qui incombait à l'Etat-providence dans le régime fordiste" (Marazzi).

Yannis Stavrakakis
"La société de la dette : La Grèce et l'avenir de la post démocratie", in *Le Symptôma grec*, Éditions Lignes, 2014, p. 74-75

La dette "dresse"

Bien que Lazzarato n'inscrive pas son analyse dans la longue tradition sociologique et/ou psychanalytique de l'éthique, de la morale et de l'essence du capitalisme, son

[1] Jacques Rancière est d'un des théoriciens politiques qui ont forgé le terme de *post-démocratie* (Rancière, 1995). Un terme qui selon lui "sert simplement à désigner le paradoxe qui fait valoir sous le nom de démocratie la pratique consensuelle d'effacement des formes de l'agir démocratique" (Rancière, 1998). Yannis Stavrakakis, *La société de la dette : La Grèce... op. cit.*, p. 73

percutant essai *La Fabrique de l'homme endetté*[2] offre un compte rendu révélateur de la façon dont l'hégémonisation du comportement économique par la dette/le crédit a commencé à produire des effets bien au-delà du domaine économique. Pourquoi ? Précisément parce que la dette agit comme une machine de capture, de "prédation" ou de "ponction" sur la société dans son ensemble, comme un instrument de prescription et de gestion macro-économique, et comme un dispositif de redistribution des revenus. Elle fonctionne également en tant que mécanisme de production et de "gouvernement" des subjectivités collectives et individuelles (p. 27). Elle relève du domaine de la subjectivité qui se situe à l'épicentre de ce fonctionnement : "c'est la dette qui dresse, apprivoise, fabrique, module et modèle la subjectivité", (p. 34). Ainsi opère-t-elle à l'insertion du pouvoir, de la morale et de l'économie.

Yannis Stavrakakis
"La société de la dette...", *op. cit.*, p. 75

La crise de la dette / le désir de la dette

Le capitalisme fonctionne de plus en plus sur la consommation financée par la dette. Les individus, les entreprises et les États doivent emprunter pour dépenser. Les prêts étudiants et les prêts personnels à la consommation, tout comme les prêts et les hypothèques que contractent les entreprises, font de nous des endettés permanents. La dette fait désormais partie intégrante de la vie. Ce n'est pas le grand ennemi que beaucoup présentent, mais le lubrifiant indispensable à l'économie de services. La dette en tant que rapport social et concept moral a des bénéfices supplémentaires pour le capital[3]. L'endetté est pétri de culpabilité et de patience ; le créditeur contrôle son comportement bien davantage que l'employeur celui de l'employé. L'endetté est formellement libre s'il accepte un mode de vie de rédemption et de remboursement. En ce sens, la dette garantit le comportement soumis de l'endetté qui fait du remboursement de la dette la priorité essentielle de sa vie. C'est pourquoi la fâcheuse situation actuelle qui est la nôtre n'est pas une crise de la dette, mais un désir de la dette.

Costas Douzinas
"La résistance, la philosophie et la gauche", in *Le Symptôma grec...*, *op. cit.*, p. 114

La Grèce comme symptôme

Pris en charge par cette polyphonie contemporaine, le supposé "cas grec" est devenu ce dont nous devons, tous, "faire cas". Il est le symptôme d'une Europe malade, contaminée par les lois qu'elle s'est pourtant donnée au nom d'une prétendue "grande santé" à trouver pour venir – ou demeurer – "grande puissance". Ne voulant être vue et entendue que dans sa "grandeur" légendaire, la toujours trop vieille Europe ne cesse de faire valoir son *Mythe* au détriment des vivants qu'elle divise entre "sauveurs" et "à sauver", nous plaçant en un même point *tragique.* Au carrefour de deux voies sans issues, nous sommes ainsi pris entre l'acceptation des mesures curatives (illusoires) dictées par les brillants médecins européens, ou leur refus, qui n'a pas encore su transformer la *ré-action* en véritable *création* de nouveaux modes d'actions et d'énonciations. Dans les deux cas, nous sommes effectivement soumis à une forme d'"impuissance contemporaine".

Camille Louis
"Symptôma, suite" in *Le Symptôma grec*, *op. cit.*, p. 221-222

[2] M. Lazzarato, *La Fabrique de l'homme endetté : Essai sur la condition néo-libérale*, Paris, éditions Amsterdam, 2011.
[3] M. Lazzarato, *La Fabrique de l'homme endetté... op. cit.*

Une autre langue

Privés de notre puissance singulière et collective par ceux qui veulent s'en faire les communs garants, nous ne pourrions alors plus que redoubler cette privation en respectant sa grammaire, en ne répondant que par un "non", quand il s'agirait d'œuvrer à l'invention puissante d'une autre langue. Une langue qui se tienne au-delà de l'affirmatif et du négatif, qui sache briser les faux-semblants de la représentation, l'image de "la crise" en y introduisant la ligne disjonctive de la mise en crise, celle de la critique.

STOP/ANAGRAMME/RENVERSEMENT

Contre le désenchantement catégorique du discours « post-post-moderne », la jouissance philosophique et esthétique d'un renversement : "l'anagramme de post c'est tout simplement stop" (Philippe Lacoue-Labarthe).

STOP/ANAGRAMME/RENVERSEMENT

Contre l'enchaînement évident des diagnostics qui condamnent, prescrivent et mettent en gardent pour mieux "surveiller", décider plutôt de "veiller sur". Sur ce qui ne se regarde pas, ne s'entend pas et pourtant insiste. En silence.

STOP/ANAGRAMME/RENVERSEMENT

Mettre une pause dans les disputes et les enchaînements d'interventions savantes, faire place aux présences muettes des corps en mouvements qui discrètement, fragilement, dans toutes conversations, nous parlent et parlent de nous.

Camille Louis

"Symptôma, suite" in *Le Symptôma grec*, *op. cit.*, p. 222

C. Portrait d'un (autre) pays en crise, *Les Mille et une nuits* de Miguel Gomes

Le réalisateur Miguel Gomes observe, à sa manière, les conséquences de la cure d'austérité sur la population portugaise, à travers son film-fleuve Les mille et une nuits (*œuvre en trois volets :* volume 1 L'Inquiet sortie le 24 juin 15, volume 2 Le Désolé sortie le 29 juillet et volume 3 L'Enchanté sortie le 26 août).

Les Mille et une nuits de Miguel Gomes, résumé

Dans un pays d'Europe en crise, le Portugal, un réalisateur se propose d'écrire des fictions inspirées de la misérable réalité dans laquelle il est pris. Mais incapable de trouver un sens à son travail, il s'échappe lâchement et donne sa place à la belle Schéhérazade. Il lui faudra bien du courage et de l'esprit pour ne pas ennuyer le Roi avec les tristes histoires de ce pays ! Alors qu'au fil des nuits l'inquiétude laisse place à la désolation et la désolation à l'enchantement, elle organise ses récits en trois volumes.

L'origine du projet

Miguel Gomes. J'avais en projet un autre film, situé dans le Mexique des années 1980. Mais, pendant que nous tournions *Tabou* au Mozambique, le Premier ministre portugais de l'époque, José Sócrates, qui est maintenant en prison (pour fraude fiscale, blanchiment d'argent et corruption), a annoncé qu'il avait demandé l'appui des institutions formant la troïka (CE, BCE, FMI) pour administrer notre pays, dont les caisses étaient vides. De là où je me trouvais, ça semblait irréel : un groupe de techniciens étrangers atterrissant au Portugal pour gérer son économie, couper les budgets, démanteler l'Etat social. Un groupe baptisé "troïka", qui plus est ! On me l'aurait raconté il y a quelques années, j'aurais cru à un mauvais récit d'anticipation. J'ai tout de suite eu envie d'observer cette crise et d'en faire une fiction[4].

La structure des *Mille et une nuits* comme source d'inspiration

M. G. J'ai toujours eu envie de m'emparer de ce livre, tout en sachant que c'était de la folie. Je l'ai lu très tôt. Je devais avoir 12 ans et il m'a immédiatement donné le vertige. Le délire des histoires, leur enchevêtrement baroque, et le sentiment que chaque récit en contient un millier d'autres, que les possibilités sont infinies. Ce labyrinthe me fascinait, il représentait, pour moi, la toute-puissance de la fiction. J'avais le rêve de m'en approcher, tout en sachant que je n'aurais jamais les moyens d'en tourner ne serait-ce que l'équivalent de trois pages. En 2011, j'ai simplement eu l'idée de croiser la forme des *Mille et Une Nuits* avec un portrait du Portugal en crise. Mes films naissent toujours ainsi, des idées isolées qui finissent par se croiser et s'accorder.

Comment montrer les choses ?

M. G. Je suis obsédé par la question de savoir comment montrer les choses : comment avoir un rapport avec le réel mais en ne passant par cette connerie qu'est le film social qui fait trop d'effort pour convaincre le spectateur qu'il est en train de regarder la réalité, alors qu'il est simplement en train de l'illustrer avec des idées. Je veux montrer la matière du réel sans renoncer à la fantaisie, alors qu'habituellement, on oppose le réel et l'imaginaire. Je veux mélanger au réel la plus sauvage des fictions, où des animaux peuvent parler, ou des choses incroyables peuvent se dérouler en même temps que la réalité, sans trahir l'un ou l'autre. C'était ma question principale sur *Les Mille et Une Nuits*[5].

[4] Miguel Gomes, interview publiée dans Télérama, http://www.telerama.fr/cinema/miguel-gomes-lire-les-mille-et-une-nuits-a-douze-ans-m-a-immediatement-donne-le-vertige,129712.php
[5] Miguel Gomes, interview publiée sur le site de Critikat http://www.critikat.com/panorama/festival/festival-de-cannes-2015/entretien-avec-miguel-gomes.html

Extrait *Des Mille et une nuits*, volume 3

Le Grand Vizir. – D'où naissent les histoires ?

Schéhérazade. – Des peurs et des désirs des hommes.

Le Grand Vizir. – Et pourquoi elles existent ?

Schéhérazade. – Pour nous aider à survire. Pour relier le temps des morts et le temps de ceux qui sont encore à venir.

Miguel Gomes

Les Mille et une nuits, *volume 3 L'Enchanté*, sortie en France le 26 août 2015

3e partie : *Reality*

À propos de *Reality*

Réalité, téléréalité sans show, réalité sans télé, sans public.
Être anonymes et uniques. Spéciaux et banals. Avoir le quotidien comme horizon.
Comme Janina Turek, femme polonaise qui, pendant plus de cinquante ans, a annoté minutieusement “les données” de sa vie : combien d’appels elle avait reçus et qui l’avait appelée (38 196) ; où et qui elle avait rencontré par hasard et salué avec un bonjour (23 397) ; combien de rendez-vous elle avait pris (1 922) ; combien de cadeaux elle avait offerts, à qui et de quel genre (5 817) ; combien de fois elle avait joué aux dominos (19) ; combien de fois elle était allée au théâtre (110) ; combien d’émissions de télé elle avait vues (70 042) ; 748 carnets trouvés lors de sa mort en 2000 par sa fille ignare et stupéfaite.
En 2008 pour *Rewind*, hommage à *Café Müller* de Pina Bausch, nous avons pris comme “objet” le spectacle de la chorégraphe allemande. L’année suivante, nous avons construit le travail de *From A to D and back again autour de Ma philosophie de A à B et vice versa* d’Andy Warhol. Partir de cette œuvre colossale et mystérieuse que sont les carnets de Janina Turek est pour nous un pas naturel. Il ne s’agit pas de mettre en scène ou de faire un récit théâtral autour d’elle, mais de dialoguer avec ce que nous savons et ce que nous ne savons pas de Janina. Il s’agit de créer une série de courts-circuits entre elle et nous et entre le public et nous autour de la perception de ce qu’est la réalité.

Daria Deflorian et **Antonio Tagliarini**

A. Quel objet nous appelons réalité ?

Quelles qu’elles soient, les images sont des signes et elles se fondent sur une coupure sémiotique avec leur objet. Toute la question est de savoir quel objet nous appelons *réalité*. Or, ce dont la télé-réalité est le symptôme, c’est du refus d’une large partie du public d’admettre que la réalité dont témoignaient, jusque dans les années quatre-vingt-dix, les discours d’information, correspondait à l’idée qu’il s’en faisait. Refus de croire que les statistiques disent quoi que ce soit de la vie des individus, refus aussi de considérer que la vie sociale et politique est plus réelle que le quotidien de chacun. Si les producteurs s’emparent de ses idées [...] c’est qu’elles ont été largement propagées par quelques chercheurs en sciences humaines depuis 1968. D’abord par des sociologues comme Henri Lefebvre et sa *Critique de la vie quotidienne* puis de Certeau et son *Invention du quotidien* : ces “fleuves chiffrés de la rue” (Certeau, 1990) que sont les statistiques “se contentent de classer, calculer, mettre en tableaux, mais elles ne connaissent presque rien” (*idib.*, page 57). Très vite se répand l’idée qu’il vaut mieux une bonne *observation participante* de quelques figures typiques, de quelques personnes choisies pour leur représentativité, que des colonnes de chiffres, si toutefois, on veut comprendre ce que vivent les gens.

François Jost
Grandeur et Misères de la télé-réalité, Le Cavalier Bleu Éditions, 2009

B. Pourquoi tenir un journal ? extrait du reportage sur Janina Turek

“Les gestes automatiques de chaque jour occupent une place majeure dans notre vie. Nous ne pouvons pas accepter le rôle de producteur inconscient de cette activité existentielle. Pour notre défense personnelle nous devons lui rechercher un sens comme nous rechercherions un criminel.”
Jolanta Brach-Czaina, professeur de philosophie à l’université de Varsovie

Dans la banalité du quotidien, il se passe toujours quelque chose. Nous accomplissons d’innombrables petits gestes sans pour autant espérer que notre mémoire les retienne, celle des autres encore moins, cela va sans dire. Ces gestes ne sont pas accomplis pour le souvenir, mais par nécessité. L’effort de notre activité sans fin, au jour le jour, sombre dans l’oubli du temps.
Pendant plus de 50 ans, Janina Turek a noté chacun de ses faits et gestes quotidiens. À côté de la grande Histoire, Janina collait chaque bribe de son existence, en la fixant avec la glu des mots, jour après jour, soir après soir. À sa mort, sa fille, Ewa, a retrouvé des cahiers, empilés dans une armoire, elle en recensa 728. Durant ces années, Janina avait retranscrit 4463 petits déjeuners, 5387 déjeuners et 5936 soupers. Janina Turek voyait beaucoup de choses, mais elle restait discrète. Elle ne se prêtait à aucune interprétation des faits. Elle n’écrivait pas qu’untel se promenait avec sa maîtresse la nuit. Juste, à la rigueur, que c’était avec “une dame dont l’épouse ignore plutôt l’existence.”

Sa méticulosité à noter les cadeaux ne traduit pourtant pas chez elle un caractère impossible comme celui de Thomas Mann dont les journaux trahissent l’extrême égocentrisme. [...] Les notations de Janina indiquent qu’elle était sociable et dévouée à autrui. Elle aimait faire la fête et offrir des cadeaux à son entourage. Elle répertoriait comme un “évènement festif” de la chantilly mangée en terrasse à Rabka Zdroj. Il était référencé et son importance était finalement de même rang que la traversée de Cracovie par Fidel Castro. [...] Son approche du quotidien est objective ; Janina s’observe de l’extérieur comme si elle était sa propre comptable.
La première date recherchée par Ewa dans les cahiers de sa mère fut celle du retour de camp de concentration de son père. [...] Elle avait juste mis “visite de Czeslaw Turek” dans la rubrique “Visites imprévues”.

Ewa a parlé de son étonnant héritage à Mariusz Szczygieł, journaliste et écrivain polonais. Ensemble, ils ont essayé de comprendre pourquoi Janina ne notait rien de personnel dans ces registres du quotidien. “À cause d’un traumatisme, peut-être, suggère Ewa, avant la guerre, en 1938, ma mère tenait un journal. Grand-mère le trouva et le lu. Le journal disparut à jamais. Il comportait le récit d’une *orgie* à laquelle maman avait pris part avec ses amis. Cette orgie n’était qu’une danse sur une table. Grand-mère lui fit une scène devant un camarade. Par la suite, maman écrivit que l’utilisation de termes inappropriés avait causé sa perte, car *orgie* devait vouloir dire autre chose.”

Les raisons de tenir un journal sont variées. Le poète polonais Jan Lechon notait les évènements de ses journées dans un souci thérapeutique. Thomas Mann le faisait parce qu’il aimait “retenir le jour qui s’enfuyait”. Fernando Pessoa parce qu’il voulait que “sa vie devienne propriété de l’humanité”, et son héros, le comptable Soares, le faisait “parce qu’écrire est plus facile que s’aventurer à vivre”. Gombrowicz tenait son journal pour “résoudre le plus grand problème de ma vie : moi”. Léopold Tyrmand espérait “connaître sa propre valeur, un désir classique de tout être marginalisé”.

Pour Pascal, noter scrupuleusement chaque fait quotidien était le "style dans lequel le passé disparaît lentement".
Ewa a finalement retrouvé les secrets de Janina. Ses sentiments, ses doutes, ses questions, elle les a récoltés sur des cartes postales, qu'elle n'a jamais postées.
Sur une carte postale alors qu'elle avait cinquante-neuf ans : "D'où me vient ce désir de je ne sais quoi, cette insatisfaction du cœur ? Je dois me maîtriser très fort. Ne pas extérioriser mes besoins." En mai 1981: "La canicule. J'ai le désir de quelque chose que je n'arrive ni à cerner ni à exprimer. J'aimerais partir loin avec quelqu'un qui me ressemblerait. Mais la réalité n'autorise aucune illusion. Je végète rue Parkowa qui, heureusement est très belle l'été, différente des autres rues." [...] Puis une carte postale écrite avant son soixante-sixième anniversaire : « Dans ma solitude, j'ai une compagne : une mouche. Lorsqu'il fait chaud et que je mange, elle vole dans la pièce. Depuis plusieurs semaines, déjà." [...]
Deux ans plus tard : "Combien y a-t-il de femmes qui attendent sur une voie de garage ! Est-ce que je vis ou fais-je semblant de vivre ? Tout noter, toutes ces statistiques sont-elles supposées me berner ? Si je cessais d'écrire, je devrais revenir vers moi-même."
Une carte rédigée six mois avant sa disparation : "Je suis aux confins de la vie et de la mort. Soixante-dix-huit ans et demi, il serait vain de s'élancer, mieux vaut freiner. J'ai beaucoup souffert au cours de mon existence. La métaphysique a toujours été une compagne pour moi, parfois elle m'a donné du mal. Je voulais aimer, mais aussi être aimée. Et là, j'ai rencontré de grandes difficultés. Résultat : ma solitude !!!"

Mariusz Szczygieł
Extraits de "Reality", trad. de Maryla Laurent, in *La vie est un reportage*, *anthologie du reportage littéraire polonais*, dir. Margot Carlier, Éditions Noir sur blanc, 2005

C. Dialogues avec la réalité

La façon dont Janina Turek a répertorié presque méthodiquement les activités de son existence, rappelle à certains égards, le travail développé par Christian Boltanski dans une installation datant de 1989 et par le personnage central de La Carte et le Territoire*, l'artiste peintre Jed Martin.*

Les archives de C.B. 1965-1988, 1989

En produisant *Les archives de C.B. 1965-1988*, Boltanski renoue avec sa grande ambition telle qu'il l'avait formulée en 1969 : "Garder une trace de tous les instants de notre vie, de tous les objets qui nous ont côtoyés, de tout ce que nous avons dit et de ce qui a été dit autour de nous, voilà mon but".
Pour réaliser ce projet, il construit un mur de 646 boîtes à biscuit en fer blanc, certaines plus rouillées que d'autres, témoignant d'une usure du temps. De telles boîtes avaient été utilisées dès 1970, par exemple pour *Essai de reconstitution (Trois tiroirs)*, dans lesquelles étaient conservées des répliques en pâte à modeler de ses jouets d'enfance.

Toutefois, avec *Les archives de C.B. 1965-1988*, l'entreprise prend une autre dimension. Les 646 boîtes sont rangées en piles de presque trois mètres de hauteur, simplement éclairées par des lampes de bureau noires dont les fils électriques pendent négligemment, comme si elles avaient été installées à la hâte. Cet agencement évoque des archives de fortune, établies dans l'urgence de conserver ce qui, sans elles, serait voué à la disparition. Car ce que ces boîtes contiennent, ce sont plus de 1 200 photos et 800 documents divers que Boltanski a rassemblés en vidant son atelier. C'est toute sa vie d'artiste qui est consignée là, mais cachée au spectateur, présente seulement dans sa mémoire, dans son intimité.

texte disponible in
http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski/ENS-boltanski.htm



Installation avec de la lumière
646 boîtes à biscuit contenant environ 1 200 photographies et 800 documents divers.
Au-dessus, 34 lampes et fils électriques
Métal, photographies, lampes, fils électriques
270 x 693 x 35,5 cm
La mise en espace n'a pas été déterminée à l'avance par l'artiste.

On ne remarquera jamais assez que la mort est une chose honteuse. Finalement nous n'essayons jamais de lutter de front, les médecins, les scientifiques ne font que pactiser avec elle, ils luttent sur des points de détail, la retardent de quelques mois, de quelques années, mais tout cela n'est rien. Ce qu'il faut, c'est s'attaquer au fond du problème par un grand effort collectif où chacun travaillera à sa survie propre et à celle des autres.
Voilà pourquoi, car il est nécessaire qu'un d'entre nous donne l'exemple, j'ai décidé de m'atteler au projet qui me tient à cœur depuis longtemps : se conserver tout entier, garder une trace de tous les instants de notre vie, de tous les objets qui nous ont côtoyés, de tout ce que nous avons dit et de ce qui a été dit autour de nous, voilà mon but. La tâche est immense et mes moyens sont faibles. Que n'ai-je commencé plus tôt ? Presque tout ce qui avait trait à la période que je me suis d'abord prescrit de sauver (6 septembre 1944-24 juillet 1950) a été perdu, jeté, par une négligence coupable. Ce n'est qu'avec une peine infinie que j'ai pu retrouver les quelques éléments que je présente ici. Prouver leur authenticité, les situer exactement, tout cela n'a été possible que par des questions incessantes et une enquête minutieuse. Mais l'effort qui reste à accomplir est grand et combien se passera-t-il d'années, occupé à chercher, à étudier, à classer, avant que ma vie soit en sécurité, soigneusement rangée et étiquetée dans un lieu sûr, à l'abri du vol, de l'incendie et de la guerre atomique, d'où il soit possible de la sortir et la reconstituer à tout moment, et que, étant alors assuré de ne pas mourir, je puisse, enfin, me reposer.

Christian Boltanski
Texte paru dans l'édition originale de *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*, livre d'artiste, 1969.

Encyclopédie des objets de fabrication humaine, extrait de *La Carte et le territoire*

Jed consacra sa vie (du moins sa vie professionnelle, qui devait assez vite se confondre avec *l'ensemble de sa vie*) à *l'art,* à la production de représentations du monde, dans lesquelles cependant les gens ne devaient nullement vivre. Il pouvait de ce fait produire des représentations critiques – critiques dans une certaine mesure, car le mouvement général de l'art comme de la société tout entière portait en ces années de la jeunesse de Jed vers une acceptation du monde, parfois enthousiaste, le plus souvent nuancée, d'ironie. [...]
À l'époque de son entrée aux Beaux-Arts de Paris, Jed avait abandonné le dessin pour la photographie. Deux ans plus tôt, il avait découvert dans le grenier de son grand-père une chambre photographique Linhof Master Technika Classic [...]. Il avait été fasciné par cet objet préhistorique, lourd, étrange, mais d'une qualité de fabrication exceptionnelle. Tâtonnant un peu, il avait appris à maîtriser le décentrement, la bascule, le Scheimpflug avant de se lancer dans ce qui devait occuper la quasi-totalité de ses études artistiques : la photographie systématique des objets manufacturés du monde. Il procédait dans sa chambre, généralement avec un éclairage naturel. Les dossiers suspendus, les armes de poing, les agendas, les cartouches d'imprimante, les fourchettes : rien n'échappait à son ambition encyclopédique, qui était de constituer un catalogue exhaustif des objets de fabrication humaine à l'âge industriel.

Michel Houellebecq
La Carte et le Territoire, J'ai lu, 2012, p. 37, 38, 39

Combien de vérités ? extrait des *Gens dans l'enveloppe*

La manière dont Antonio Tagliarini et Daria Deflorian dialoguent avec la réalité et, plus précisément, l'existence de Janina Turek, trouve un écho dans un ouvrage récent d'Isabelle Monnin, Les Gens dans l'enveloppe. *258 photographies d'une famille sont le point de départ de ce livre, qui comprend plusieurs volets : un roman (récit fictionnel sur l'histoire de cette famille), un album photo, le journal de bord de l'enquête (que l'auteur a mené auprès des "vrais" membres de la famille) et un disque.*

En juin 2012, j'achète sur Internet un lot de 258 photographies provenant toutes d'une même famille.

De cette famille, je ne sais rien.

Les photos m'arrivent dans une grosse enveloppe blanche quelques jours plus tard.

L'enveloppe devient mon trésor.

Dans l'enveloppe il y a des gens, à la banalité familière, bouleversante. Je décide de les inventer puis de partir à leur recherche. Dans l'enveloppe il y a l'épaisseur d'un roman et les mystères d'une enquête.

Un soir, je la montre à Alex. Il dit On pourrait aussi en faire des chansons, ce serait bien.

Dans l'enveloppe il y a des chants qu'on entend.

Les gens dans l'enveloppe, les imaginer, les trouver, les chanter. Deux livres, des chansons. Combien de vérités ?

Isabelle Monnin avec Alex Beaupain

"Mode d'emploi", *Les Gens dans l'enveloppe* (livre CD), JC Lattès, 2015

4. Biographies de Daria Deflorian et Antonio Tagliarini

Daria Deflorian et Antonio Tagliarini sont deux artistes (auteurs, metteurs en scène et performeurs) qui, au-delà de leurs propres créations individuelles, ont entamé une collaboration intense et régulière depuis 2008. Ensemble, ils créent une série de projets dont ils sont à la fois auteurs et performeurs. Le premier travail né de cette collaboration est *Rewind*, hommage à *Café Müller* de Pina Bausch (2008), créé au Festival Short Theatre de Rome et présenté dans plusieurs festivals italiens et européens (Festival Vie/Modène, Festival Prospettive/Turin, Festival Autunno Italiano/Berlin, Espagne et Portugal). En 2009, ils mettent en scène au Teatro Palladium de Rome le spectacle *from A to D and back again*, librement inspiré de *Ma philosophie de A à B et vice versa* d'Andy Warhol. En 2010, ils présentent la lecture scénique *Trend*, d'après *Blackbird* de David Harrower, dans le cadre d'une série de rencontres autour de la nouvelle dramaturgie anglaise. Depuis 2011, ils travaillent au *Progetto Reality* qui a donné lieu à deux créations: *czeczy/cose*, une installation/ performance présentée au Festival Short Theatre en 2011 et au Danae Festival en 2012; *Reality*, spectacle présenté en avant-première à Rome est créé au Festival In-equilibrio de Castiglioncello en 2012. Toujours en 2012, pour Face à Face, ils présentent au Piccolo Eliseo de Rome une mise en espace du texte *Identité* de Gérard Watkins. À l'automne 2012, ils sont invités par Gabriele Lavia et le Teatro di Roma pour intégrer le projet *Perdutamente* dans lequel ils créent *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*, (décembre 2012). Cette création constitue la première étude du spectacle qui a débuté au Festival RomaEuropa en novembre 2013 et dans lequel, avec les deux auteurs sur scène, on retrouve Monica Piseddu et Valentino Villa.
Ils démarrent un nouveau processus de travail qui les mènera, à l'automne 2016, à la création de *Il cielo non è un fondale.*
Daria Deflorian est artiste associée à La Colline – théâtre national pour la saison 2015-2016 et joue le rôle de La Sgricia dans la mise en scène de Stéphane Braunschweig des *Géants de la montagne.*



www.colline.fr
01 44 62 52 52
15 rue Malte-Brun, Paris 20e







